

***La subtitulación de las canciones en  
películas musicales: el caso de La  
La Land (inglés-español)***

**Nombre:** Marina García Gómez

**Línea de investigación:** Traducción creativa inglés 1

**Tutor(a):** Cristóbal Cabeza Cáceres

**Fecha:** 3 de junio de 2019

**Trabajo de  
Fin de Grado de  
Traducción e Interpretación**

*La subtitulación de las canciones en películas musicales: el caso de La La Land (inglés-español)*

Marina García Gómez  
mgg175@alu.ua.es

**RESUMEN**

El presente estudio pretende obtener información significativa acerca de la subtitulación de las canciones en películas musicales a través del análisis detallado de las que conforman la banda sonora original de *La La Land*. El análisis comprenderá la identificación de las técnicas de traducción empleadas, así como el examen de las restricciones temporales y espaciales que rigen la subtitulación. Además, se explorarán las posibilidades de traducción de las canciones en productos audiovisuales, y se discutirá la idoneidad de la posibilidad escogida en la mencionada película. La revisión de dichos factores permitirá, en última instancia, reflexionar acerca de las particularidades de la subtitulación de canciones en este género cinematográfico en concreto.

**ABSTRACT**

“Song subtitling in musical films: the case of *La La Land* (English-Spanish)”

This study is aimed to obtain significant information on song subtitling in musical films by analysing the songs from the original soundtrack of *La La Land*. The purpose of this analysis is to identify the translation techniques used as well as to examine the temporal and spatial restrictions regarding subtitling. Besides, the possibilities of song translation in audiovisual products will be explored, and the suitability of the selected option in the aforementioned film will be discussed. Examining these elements will finally culminate with the reflection on the peculiarities of song subtitling in this particular film genre.

**Palabras clave:** Traducción audiovisual. Subtitulación. Películas musicales. Canciones. Técnicas.

**Keywords:** Audiovisual translation. Subtitling. Musical films. Songs. Techniques.

## Índice

1.	Introducción.....	4
1.1.	Justificación del asunto.....	4
1.2.	Objetivos.....	5
1.3.	Fuentes y metodología.....	5
1.4.	Justificación de la estructura.....	6
2.	Estado de la cuestión .....	7
2.1.	Traducción audiovisual: la subtitulación .....	8
2.1.1.	Consideraciones espaciales y temporales.....	8
2.1.2.	Técnicas de traducción.....	11
2.2.	La traducción de canciones en productos audiovisuales.....	13
2.2.1.	La teoría del escopo y las posibilidades de traducción .....	15
3.	Metodología.....	17
4.	Análisis del corpus .....	18
5.	Conclusiones .....	24
6.	Bibliografía.....	28
7.	Anexos.....	30
7.1.	Ficha técnica de la película.....	30
7.2.	Ficha técnica de las canciones de la banda sonora.....	30
7.3.	Análisis de los subtítulos en español de las canciones.....	32
7.3.1.	“Another Day of Sun” .....	32
7.3.2.	“Someone in the Crowd” .....	37
7.3.3.	“A Lovely Night” .....	41
7.3.4.	“City of Stars” .....	44
7.3.5.	“City of Stars” .....	45
7.3.6.	“Start a Fire” .....	48
7.3.7.	“Audition (The Fools Who Dream)” .....	52

## 1. Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado, de tipo analítico, pretende abordar la subtitulación de las canciones en películas musicales, ya que ocupan un espacio importante de las mismas y son determinantes para seguir y entender el desarrollo de su trama (Cortés Ramal 2004: 78). Como indica su tipología, este trabajo presenta primero una parte teórica que se aplica a continuación mediante el análisis de un corpus, en este caso las canciones de la banda sonora original de la película *La La Land*, estrenada en España en 2017 con el título de *La ciudad de las estrellas (La La Land)*.

### 1.1. Justificación del asunto

La elección del tema tiene su origen en la asignatura de Traducción Audiovisual, en la que se adquirieron conocimientos acerca de la subtitulación y sus particularidades. Además, obviamente, existe también un interés en la traducción de productos audiovisuales, especialmente películas del género musical.

La búsqueda de bibliografía permite descubrir la escasa existencia de Trabajos de Fin de Grado dedicados especialmente a la subtitulación de canciones en películas musicales, por lo que se considera si cabe más adecuada la elección de este tema, dado su carácter relativamente novedoso. Asimismo, se busca promover estudios que analicen la importancia y el tratamiento de las canciones no solo dentro de las películas musicales, sino en las de cualquier género donde la acción se acompañe de canciones con letra, puesto que el criterio que se sigue para su traducción no es del todo uniforme y puede incluso causar extrañeza en el espectador. Según Ivarsson y Carroll (1998: 158, citado en Díaz Cintas 2003: 274), solo han de subtitularse aquellas canciones que sean relevantes para el desarrollo de la trama, pero, ¿qué implica dicha “relevancia”? Es por ello que, si bien este trabajo no se centra en esta problemática, sí que aspira a impulsar futuras investigaciones al respecto.

La película cuyas canciones conforman el corpus es *La La Land* (2016), dirigida por Damien Chazelle y protagonizada por Ryan Gosling y Emma Stone. Localizada en Los Ángeles, ciudad a la que la película pretende rendir tributo, cuenta la historia de Mia (Emma Stone), una camarera aspirante a actriz, y Sebastian (Ryan Gosling), un pianista que trabaja como músico en bares y fiestas mientras ahorra para montar un verdadero club de jazz. Ambos se enamoran y empiezan una relación al mismo tiempo que tratan de cumplir sus sueños. A pesar de que la relación entre los protagonistas es el hilo conductor de la película, es la devoción por la música y el cine en la mencionada ciudad la que constituye el tema central. Así pues, destaca la banda sonora original compuesta por Justin Hurwitz, con la que ganó el Óscar en dicha categoría en 2017. Dentro de la banda sonora se incluyen siete canciones escritas por diferentes letristas entre los que destacan Benj Pasek y Justin Paul, autores de “City of Stars”, que consiguió el Óscar a

mejor canción original. El reconocimiento de la calidad de la banda sonora por parte de la crítica ha sido, por tanto, otro de los motivos que han llevado a elegir esta película como corpus del trabajo, dado el tema en el que pretende profundizar.

La traducción para doblaje y para subtitulación tanto en la versión para cines como la posteriormente editada en DVD, que es la elegida como referencia para el corpus, es trabajo de Quico Rovira-Beleta. Fue sencillo contactar con el traductor, que nos facilitó su traducción para subtítulos, lo que garantizó la fiabilidad total del texto meta objeto de estudio.

### *1.2. Objetivos*

Tal y como se menciona en el apartado anterior, la motivación del presente trabajo se halla en la escasa existencia de estudios de tipo analítico acerca de la subtitulación de las canciones en películas musicales, si bien es cierto que existen multitud de obras teóricas sobre esta modalidad de traducción audiovisual, así como trabajos analíticos sobre la subtitulación no centrada en canciones de películas de otros géneros. Por tanto, se busca aclarar una serie de puntos con respecto al tema escogido que podrían resumirse en los siguientes objetivos:

- a. Profundizar en las particularidades de la subtitulación de las canciones en películas musicales, en las que cumplen un papel determinante.
- b. Estudiar las posibilidades de traducción de las canciones que aparecen en productos audiovisuales.
- c. Analizar las convenciones temporales y espaciales a las que se ajustan los subtítulos en la traducción hacia el español y examinar su cumplimiento en el corpus seleccionado.
- d. Distinguir las técnicas de traducción utilizadas en el corpus e identificar posibles tendencias.

La consecución de dichos objetivos se discute en las conclusiones, donde se recogen, partiendo del más general a los más específicos, las averiguaciones correspondientes a cada uno de ellos.

### *1.3. Fuentes y metodología*

En la introducción ya se señala que, por su tipología, el trabajo se divide en una parte teórica y en otra analítica. La parte teórica recoge una revisión exhaustiva y completa de todos los conceptos teóricos que se aplican en la parte analítica. Dicha parte teórica se compone de dos grandes bloques: uno dedicado a la subtitulación como modalidad de la traducción audiovisual, donde se tratan cuestiones relacionadas con las consideraciones espaciales y temporales además de las técnicas específicas de traducción; y otro centrado en la traducción de canciones en productos audiovisuales.

En los apartados del primer bloque dedicados a la subtitulación y sus consideraciones espaciales y temporales, Chaume (2004) y Díaz Cintas (2003, 2007) son los autores de referencia, ya que dedican la mayor parte de sus estudios a la traducción audiovisual y reflejan en sus respectivos trabajos las nociones más comúnmente aceptadas acompañadas de sólidos argumentos. En el subapartado que cierra este primer bloque, donde se comentan las técnicas empleadas en la traducción audiovisual, se alude a la taxonomía ideada por Martí Ferriol (2013), creada especialmente para esta variedad a partir de la revisión de clasificaciones y estudios anteriores de otros autores. Es dicha taxonomía la que rige el análisis de las técnicas empleadas para la traducción del corpus.

En el segundo bloque, Franzon (2008) y Low (2005) son los autores que construyen el marco teórico en lo referido a la traducción de canciones en productos audiovisuales aunque, al igual que ellos en sus obras, se citan otros autores que influyen en sus estudios. Asimismo, se alude a otros autores que complementan la información aportada por los ya mencionados, a fin de construir un marco teórico que se ajuste perfectamente a las necesidades del trabajo y que, consecuentemente, permita examinar los resultados obtenidos a partir del análisis del corpus.

La metodología empleada para alcanzar los objetivos previamente planteados parte del estudio realizado por Holmes en “The Name and Nature of Translation Studies”, en el que divide los estudios de traducción en puros y aplicados. El presente trabajo se sitúa dentro de los primeros, para los que Holmes (1972: 71) fija dos objetivos:

As a field of pure research – that is to say, research pursued for its own sake, quite apart from any direct practical application outside its own terrain – translation studies thus has two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explaining to and predicted.

De estos objetivos se derivan otras dos ramas: los estudios teóricos (*theoretical translation studies or translation theory*) y los descriptivos (*descriptive translation studies or translation description*), donde se enmarca nuestro trabajo. Este tipo de estudios mantiene contacto constante con los fenómenos empíricos que estudia (Holmes 1972: 71-72) y puede tomar distintos enfoques en función de si se orienta al producto, a la función o al proceso. Teniendo en cuenta que el objeto de análisis de este trabajo es una traducción para subtítulos ya existente, no cabe duda de que está orientado al producto.

#### *1.4. Justificación de la estructura*

La estructura del trabajo guarda estrecha relación con su metodología y con los objetivos que persigue. Como ya se ha señalado, el trabajo consta principalmente de dos partes, una teórica y

otra analítica, en la que se analiza el corpus basándonos en los conceptos teóricos expuestos en la primera parte, con lo que la descripción previa de los estudios pertinentes relativos a la subtitulación nos permite extraer conclusiones particulares a partir del corpus. Por consiguiente, se sigue el modelo deductivo, que parte de lo general para llegar a lo particular.

Igualmente, en la parte teórica los diferentes apartados y subapartados derivan en información más precisa a medida que avanzan. El primer apartado, dedicado a la subtitulación como modalidad de traducción audiovisual, es imprescindible para sentar una base sólida sobre la que construir el resto del trabajo. Además, no es viable pormenorizar información más especializada sin, primeramente, describir la modalidad en la que se inserta todo el trabajo. Los dos subapartados que contiene, dedicados a las consideraciones espaciales y temporales y a las técnicas de traducción respectivamente, se aplican en la parte analítica, de forma que deben clarificarse por completo previamente.

El segundo apartado de la parte teórica se centra en la traducción de canciones en productos audiovisuales, con un subapartado dedicado a la teoría del escopo y las posibilidades de traducción. El análisis de estas cuestiones corresponde al conjunto del corpus, por lo que es lógico que se lleve a cabo tras el estudio desglosado de cada una de sus canciones en cuanto a parámetros espaciales y temporales y a técnicas de traducción.

Es en la parte analítica donde se recogen y se comentan algunos de los ejemplos más representativos del análisis de los parámetros espaciales y temporales y de las técnicas detectadas en la traducción para subtítulos en español de las canciones que conforman el corpus, además de otros aspectos relevantes derivados del análisis pormenorizado de todas las canciones, el cual se recoge en los anexos que cierran el trabajo. La razón para incluir en anexos el análisis completo de todas las canciones es la imposibilidad de incorporarlo al grueso del trabajo, puesto que es muy extenso, aunque a la vez necesario para extraer conclusiones representativas. Asimismo, se concreta la posibilidad de traducción escogida y se repasan sus singularidades, así como los motivos que propician su elección.

Por último, en las conclusiones, se sintetizan los resultados del análisis y se repasan los objetivos planteados con el propósito de dar respuesta a los interrogantes previos a la realización completa del trabajo.

## **2. Estado de la cuestión**

En este apartado se desarrollan las teorías e investigaciones escogidas como base teórica del trabajo.

El primer subapartado se dedica a la subtitulación como modalidad de la traducción audiovisual, por lo que es ahí donde se definen sus rasgos fundamentales. A su vez, en dicho

subapartado se tratan, por una parte, las consideraciones espaciales y temporales y, por otra, las técnicas de traducción utilizadas en esta modalidad.

El segundo subapartado se centra en la traducción de canciones en productos audiovisuales exclusivamente, para después ahondar en la teoría del escopo como criterio de decisión y en las posibilidades de traducción.

### *2.1. Traducción audiovisual: la subtitulación*

La traducción audiovisual, variedad dentro de la cual se encuadra el presente trabajo, se caracteriza, en palabras de Chaume (2004: 30), por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística, dado que dichos textos aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico y el canal visual. Como bien apunta el autor, “en términos semióticos [...] su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea” (Chaume 2004: 30).

Una vez definido el concepto de traducción audiovisual ya es posible proceder a diferenciar sus modalidades, que Chaume (2004: 31) identifica como “los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra”. El autor establece siete modalidades: doblaje, subtitulación, voces superpuestas, interpretación simultánea de textos audiovisuales, narración, doblaje parcial y comentario libre. La subtitulación, modalidad que nos ocupa, responde a la siguiente definición según Díaz Cintas (2003: 32):

[...] práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.).

La definición de Chaume (2004: 33), por su parte, añade el matiz de la coordinación entre los subtítulos y las intervenciones con las que se corresponden, puesto que señala que la subtitulación consiste en “incorporar un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla”. Así pues, la información que aportan ambas definiciones resulta complementaria y permite alcanzar un mayor entendimiento sobre la modalidad.

#### *2.1.1. Consideraciones espaciales y temporales*



Pese a la comodidad que supondría contar con una homogeneidad total en el terreno de las consideraciones espaciales y temporales en la subtitulación, no es difícil comprobar las visibles variaciones de las mismas que responden, en la mayoría de los casos, además de a cuestiones de gustos del traductor, a las normas dictadas por las distribuidoras, las productoras o las cadenas. No obstante, son varios los autores que enumeran una serie de consideraciones espaciales y temporales a fin de regular esta práctica si bien, como se acaba de mencionar, siempre es el cliente el que toma la decisión final.

En el presente trabajo, con el objetivo de establecer una serie de principios que poder aplicar al análisis del corpus, se parte de las consideraciones descritas por Díaz Cintas para la subtitulación desde el inglés hacia el español en su libro *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. A pesar de que, como ya se ha mencionado, no existe uniformidad en estas consideraciones, los principios descritos por el autor sí que recogen, aunque en ocasiones con ciertos matices, las pautas seguidas por los subtituladores. La elección de esta obra como base teórica no es arbitraria, sino que responde a la gran aceptación de la misma por parte de los profesionales.

Díaz Cintas (2003: 164) destaca el número de líneas que se considera aceptable por proyección como una de las primeras limitaciones en la entrega de los subtítulos, dado que siempre contaminan la imagen en menor o mayor medida. A fin de limitar dicha contaminación, la pauta generalizada establece un máximo de dos líneas por subtítulo (Díaz Cintas 2003: 146).

El número de espacios y caracteres por línea es una de las directrices más variables dentro de las consideraciones espaciales, si bien es cierto que en los últimos años se han generalizado ciertos patrones. Según Díaz Cintas (2003: 149), “cada una de las dos líneas de un subtítulo no puede exceder de los 28 a 40 caracteres y espacios, dependiendo de los criterios de la distribuidora o estudio de subtitulado y del canal de transmisión”. Aunque el autor afirma que “el número mágico suele ser 35” (2003: 149), en un trabajo posterior, y con el consecuente desarrollo de las convenciones a lo largo de los años, matiza las diferencias según el canal y eleva el límite a 41 caracteres por línea (Díaz Cintas & Remael 2007: 84):

Occasionally, clients will ask for a maximum of 33 or 35 characters per line, or allow up to 39 to 41 characters depending on their guidelines and software used. [...] For cinema and DVD a maximum of 40 characters seems to be the norm [...].

Además, tras esta aclaración, Díaz Cintas y Remael (2007: 84) predicen un ascenso del número de espacios y caracteres por línea, en parte como consecuencia de la mejora de la calidad de las proyecciones y de los subtítulos. De hecho, actualmente el límite generalizado se sitúa en 42 caracteres por línea; este es el máximo fijado por Netflix, que es quizás la plataforma de vídeo bajo demanda más popular en la actualidad. En consecuencia, es este el límite de caracteres que tomamos como referencia para el análisis de los subtítulos en la parte aplicada.

De la misma forma que existe un máximo de caracteres, también hay una longitud mínima establecida. Si los subtítulos son excesivamente breves, el espectador tiende a releerlos varias veces, lo que puede acabar rompiendo el ritmo de lectura. Así pues, si bien de nuevo no existe un consenso respecto a la extensión mínima de los subtítulos, “se recomienda que no sean inferiores a los cuatro o cinco espacios” (Díaz Cintas 2003: 151).

En cuanto a las consideraciones temporales, cabe destacar como máxima que “básicamente, los subtítulos han de aparecer en pantalla en sincronía con los diálogos que escuchamos y siguiendo un ritmo que permita la lectura cómoda del mensaje” (Díaz Cintas 2003: 152). Por otro lado, tradicionalmente ha sido de gran importancia la “regla de los seis segundos”, que se emplea en televisión y se basa en una serie de experimentos llevados a cabo por D’Ydewalle *et al.* en 1987. En estos experimentos, como describe Romero-Fresco (2009: 114), se proyectaron dos líneas de 32 caracteres en cuatro, en seis y en ocho segundos con el objetivo de comprobar, a través de la tecnología de seguimiento ocular, si la regla de los seis segundos podía validarse mediante estudios empíricos sobre la velocidad de lectura. Romero-Fresco (2009: 114) puntualiza que Díaz Cintas maneja subtítulos de 72 caracteres en lugar de los 64 que indica D’Ydewalle (32 en cada línea), con el consiguiente aumento de la velocidad de lectura a 12 caracteres por segundo. Ateniéndonos a estos parámetros (Díaz Cintas y Remael 2007: 97), el tiempo de permanencia en pantalla de un subtítulo monolineal de siete u ocho palabras no debería ser superior a tres segundos, ni superior a seis segundos en subtítulos bilineales de 14 a 16 palabras. Para el propósito del presente trabajo, es pertinente resaltar una posterior aclaración de los autores (Díaz Cintas & Remael 2007: 97), que apuntan que la subtitulación de las canciones supone una excepción a la regla, dado que los subtítulos pertenecientes a las mismas pueden permanecer más de seis segundos en pantalla si así lo requiere el ritmo. Esta afirmación permite comenzar a vislumbrar el carácter particular de las canciones y su subtitulación.

A pesar del razonamiento expuesto, Díaz Cintas (2003: 153) recalca que “estos hallazgos están basados en la velocidad de lectura de sujetos cuya lengua materna es el inglés” y recomienda cautela a la hora de acogerse a estas cifras debido a “las marcadas diferencias que se observan entre una lengua polisilábica como puede ser el español y otra con tendencias monosilábicas, como es el inglés”. Por otro lado, cabe retomar las previsiones de Díaz Cintas y Remael (2007: 84), que apuntaban a un crecimiento del número de caracteres y espacios por línea, lo que consecuentemente tendría un impacto en el tiempo de permanencia de los subtítulos en pantalla. El más reciente de los estudios mencionados data de 2009, por lo que es lógico que en diez años se hayan alterado ligeramente los parámetros obtenidos. Si regresamos a los parámetros que actualmente maneja Netflix, la plataforma sitúa la velocidad de lectura en 17 caracteres por segundo para el lector adulto medio español y 20 para el angloparlante, lo que contrasta considerablemente con los 12 caracteres por segundo previamente especificados. De hecho, el propio Díaz Cintas se ha referido a los cambios a este respecto en un trabajo posterior (2012:

276), en el que relaciona el aumento de caracteres por línea con una mayor velocidad de lectura, situada en 17 caracteres por segundo o incluso más cuando se subtitula para DVD o plataformas de Internet. Por consiguiente, el mínimo y máximo de duración de los subtítulos en pantalla se expande, y pasa a fijarse en los 0,83 segundos y siete segundos respectivamente, tanto en inglés como en español<sup>1</sup>.

### 2.1.2. *Técnicas de traducción*

En este apartado se expone la taxonomía de técnicas de traducción escogida para realizar la parte correspondiente en el análisis de las canciones.

Primeramente, es necesario delimitar y definir el concepto de técnica, ya que no solo su concepción genera confusión, sino que además su denominación ha variado a lo largo de los años dependiendo del autor (Hurtado 2001: 256). Para ello, y con el fin de evitar variantes que conduzcan a confusión, nos guiamos exclusivamente por la diferenciación entre método, estrategia y técnica que establece Hurtado (2001: 256-257):

[...] técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales. A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta solo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados [...]

En resumen, podemos definir las técnicas como decisiones microtextuales que afectan al resultado final de la traducción. Asimismo, Hurtado (2001: 257) declara que el gran interés de las técnicas de traducción “radica en el hecho de que proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original”.

Hurtado (2001: 268) formula su propia propuesta de clasificación, que busca “unificar criterios y abarcar las principales posibilidades de variación” y consta de 18 técnicas: adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

Martí Ferriol (2003, citado en Martí Ferriol 2013: 115-117) agrupó en tres categorías estas técnicas: las “familiarizantes”, las que “producían extrañamiento” y las “intermedias” o “neutras”. No obstante, el autor admite que, aunque esta forma de presentar los datos resultaba

---

<sup>1</sup> Convenciones de Netflix.

coherente para este anterior trabajo, en el que se analizaban fragmentos microtextuales de las versiones doblada y subtitulada de la película *Monsters' Ball* (2001), ahora se evidencia que “enmascaró la preponderancia de ciertas técnicas concretas” (Martí Ferriol 2013: 115-116). Este desacierto motiva que, en su ya mencionado trabajo de 2013, Martí Ferriol desglose según las técnicas de Hurtado los resultados obtenidos para alcanzar unas conclusiones más precisas. Es este desglose el que propicia que finalmente elabore una nueva taxonomía de técnicas de traducción para la variedad audiovisual.

La clasificación de Martí Ferriol (2013: 118-123) “consta de 20 técnicas: las 17 que se mantienen (al haber eliminado la compensación), más la traducción palabra por palabra y traducción uno por uno, que son nuevas, y otra más al haber distinguido entre omisión y reducción”. Todas las técnicas se sitúan a lo largo del *continuum* que es el método de traducción, es decir, “la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios” (Hurtado 2001: 241). Martí Ferriol (2013: 118-119), al igual que autores como Hurtado o Chaume, opina que la mayor frecuencia de uso de unas técnicas u otras depende de la opción metodológica elegida por el traductor. A este respecto, la hipótesis general del trabajo de Martí Ferriol (2013: 119) apunta que “en subtitulación se identificará un método de traducción con tendencia a la literalidad”.

A continuación se presentan las 20 técnicas propuestas por Martí Ferriol (2013: 119-123), que se disponen a lo largo del *continuum* en el que los números inferiores corresponden a aquellas que favorecen el método literal:

1. Préstamo: se integra sin ningún tipo de modificación una palabra o expresión de la lengua origen en el texto meta. Puede ser puro, si no presenta ningún cambio, o naturalizado, si se normaliza según la grafía de la lengua meta.
2. Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero, y puede ser léxico o estructural.
3. Traducción palabra por palabra: en la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado de todas las palabras del original, que tienen el mismo significado fuera de contexto.
4. Traducción uno por uno: cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción pero, a diferencia de la traducción palabra por palabra, las palabras del original y la traducción poseen significados diferentes fuera de contexto.
5. Traducción literal: la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden o el orden de la frase se ha alterado.
6. Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocida por el diccionario o por su uso lingüístico como equivalente en la lengua meta.
7. Omisión: se suprime por completo en el texto meta un elemento presente en el texto origen.

8. Reducción: se suprime en el texto meta parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen.
9. Compresión: se sintetiza algún elemento lingüístico.
10. Particularización: se sustituye el término presente en el texto origen por uno más preciso o concreto.
11. Generalización: se sustituye el término presente en el texto origen por uno más general o neutro, por ejemplo un hiperónimo.
12. Transposición: se cambia la categoría gramatical o la voz del verbo.
13. Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma o función.
14. Ampliación: se añaden elementos lingüísticos que cumplen una función fática, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla.
15. Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el texto original, incluida información no presente en el texto origen.
16. Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación en el texto origen, y puede ser léxica o estructural.
17. Variación: se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística (cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.).
18. Substitución: se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos y viceversa.
19. Adaptación: se reemplaza un elemento cultural de la cultura origen por uno de la cultura receptora.
20. Creación discursiva: se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto.

## *2.2. La traducción de canciones en productos audiovisuales*

La traducción de canciones para subtitulación constituye, sorprendentemente, un campo de investigación poco explorado. Es cierto que los influyentes y reconocidos trabajos de Gorlée (1997, 2005), Low (2003, 2005), Franzon (2008) o Mateo (2007, 2012) abordan la traducción de canciones, pero en su mayoría se centran en las traducciones pensadas para ser interpretadas<sup>2</sup>, por

---

<sup>2</sup> Interpretar: ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos. <https://dle.rae.es/?id=3s2OFRp>  
[Consulta: 8 de abril de 2019]

lo que, aunque sí aportan valiosa información común a las diferentes modalidades de traducción, se alejan de los requerimientos específicos de la subtitulación.

Franzon (2008: 376) describe las canciones como piezas conjuntas música y letra, en las que la una se ha adaptado a la otra o en las que ambas se han producido simultáneamente, y que están ideadas para ser interpretadas. Este último apunte es determinante desde un punto de vista funcional de la traducción de canciones, ya que implicaría que su traducción óptima es una nueva versión de la original que también pueda ser cantada (Franzon 2008: 376). Es por ello que muchos autores se centran en gran medida en el concepto de *singability* o “cantabilidad”, entre ellos Franzon (2008). Esta cualidad exige a grandes rasgos que las canciones, una vez traducidas, puedan ser igualmente interpretadas, que sean “cantables”, si bien esta definición resulta demasiado rígida y ambigua y son varios los autores que apuestan por una concepción más flexible del concepto.

No obstante, elegir si la versión subtitulada de las canciones será o no “cantable” no es la primera decisión que deriva de su subtitulación en productos audiovisuales, sino que la disyuntiva inicial se da simplemente entre subtitularlas o no. Díaz Cintas (2003: 273) afirma que “los diálogos tienen prioridad sobre las canciones o mensajes de fondo [...]”. Así, cuando los actores hablan al tiempo que escuchamos música de fondo, los subtítulos reflejan tan solo el contenido dialogal”. La problemática surge cuando la canción se escucha de manera aislada, sin que se superpongan los diálogos de los personajes. Como también apunta Díaz Cintas (2003: 273), “la práctica no es muy homogénea”, aunque sí se guía por ciertas consideraciones generales. El primer factor decisivo es la naturaleza del producto. El ejemplo más claro es el de los musicales, donde lo normal es que todas las canciones se subtitulen, dado el ya mencionado carácter determinante de las mismas para seguir el desarrollo de la trama (Cortés Ramal 2004: 78). Cuando, por el contrario, las canciones solo refuerzan o acompañan la acción, en primer lugar “habrá que tener en cuenta si el idioma de la canción y el de los diálogos es o no el mismo” (Díaz Cintas 2003: 273). Si las canciones comparten idioma con el resto de la película y, por tanto, son comprensibles para los espectadores de la versión original, aumentan las posibilidades de que se traduzcan al español pese a que, como Díaz Cintas (2003: 274) puntualiza, esto no garantiza su traducción. Como pauta general, Ivarsson y Carroll (1998: 158, citado en Díaz Cintas 2003: 274) proponen que las canciones se traduzcan cuando sean relevantes, de lo que se derivan dos cuestiones: qué implica dicha relevancia (definición de un personaje, acompañamiento del desarrollo argumental, etc.) y quién decide lo que es relevante. Habitualmente, es al cliente al que le corresponden estas decisiones y la tendencia general es no traducir las canciones. En cualquier caso, advierte de que se ha de establecer un criterio uniforme a lo largo de toda la película, puesto que no hacerlo puede confundir al espectador.

### 2.2.1. La teoría del escopo y las posibilidades de traducción

Relacionado con la idea de que la traducción de las canciones debería ser igualmente “cantable”, Low (2005: 185) comenta que tradicionalmente se ha considerado que, cuando se traduce una canción, el texto meta resultante debe dar la impresión de haber sido ideado para encajar con la música, a pesar de que originalmente es el texto origen el que se ha concebido para acompañarla. No obstante, son muchos los que en ocasiones tildan esta tarea de imposible, a lo que se suma que no siempre sea pertinente perseguir dicho objetivo. Por consiguiente, Low (2005: 185) apunta que es mucho más práctico adoptar un enfoque que se centre en la función del texto meta y que remarque la importancia del propósito final. Este enfoque se recoge en la teoría del escopo o *skopos*, defendida por Hans V. Vermeer entre otros. Vermeer (2000: 221) explica que, según esta teoría, la traducción se concibe como una acción que, como cualquier otra, tiene un objetivo. La palabra *skopos* es el término para referirse al objetivo o propósito de una traducción. Como acción, la traducción resulta en una situación o incluso en un objeto nuevo, en este caso el texto meta. En consecuencia, Vermeer opina que las decisiones textuales en una traducción deben guiarse por el *skopos* (1978: 100, citado en Low 2005: 186), e incluso se atreve a decir que el *skopos* puede ayudar a determinar si el texto origen necesita ser “traducido, parafraseado o completamente reeditado” (2000: 231, citado en Low 2005: 186).

Si regresamos en concreto a la traducción de canciones, esta teoría justifica que no todas las traducciones estén concebidas para ser cantadas, como Low (2003, citado en Low 2005: 186) ya había demostrado en un anterior estudio en el que discutía los distintos *skopoi* que puede tener una canción y los diferentes textos meta que pueden derivar del mismo texto origen.

Christiane Nord (1997: 92, citado en Low 2005: 186), funcionalista como Vermeer, sugiere que el texto meta debe crearse de tal manera que, en el nuevo contexto, desempeñe funciones que sean compatibles con las intenciones del autor en el texto origen. Este enfoque se acerca al que adopta Franzon (2008: 376) a fin de evitar la diferenciación categórica entre traducción imperfecta y traducción óptima, que, idealmente, trasladaría a la lengua meta las tres propiedades esenciales de las canciones: la música, la letra y la posibilidad de ser interpretadas. Franzon (2008: 376) propone que una canción sea aceptada como traducción siempre y cuando sea una segunda versión de la canción original que permita reproducir algunos de los rasgos esenciales de estas tres propiedades. Así pues, al igual que Nord, se acerca a una postura menos radical que relaciona una traducción correcta con el trasvase de buena parte de las características del original a pesar de la inevitable incorporación de cambios que se adaptan al nuevo contexto.

Tras realizar esta afirmación, Franzon (2008: 376) determina que, consecuentemente, el traductor puede elegir entre cinco posibilidades iniciales ante la traducción de una canción:

1. No traducir la canción.
2. Traducir la letra sin tener en cuenta la música.

3. Escribir una nueva letra para la música original.
4. Traducir la letra y adaptar la música en consecuencia.
5. Adaptar la traducción a la música original.

Franzon (2008: 378) argumenta que se decide no traducir las canciones cuando se deduce que su letra no es relevante para el desarrollo de la trama, lo que coincide con la previamente mencionada postura defendida por Ivarsson y Carroll (1998: 158, citado en Díaz Cintas 2003: 274), de la que derivaban dos cuestiones: qué implica dicha relevancia y quién decide lo que es relevante. La decisión acerca de su relevancia y, por ende, de su traducción, corresponde normalmente al cliente y la tendencia es no traducirlas si no influyen marcadamente en la acción, como también se ha comentado.

En la segunda opción, según Franzon (2008: 378-379), la letra de las canciones se traduce como si fuera un fragmento más del texto origen, especialmente si los lectores también conocen la canción original. Esta es la opción por la que habitualmente se opta en la subtitulación y se caracteriza por priorizar el significado de la letra mientras que el resto de cualidades musicales se transmiten al espectador en su forma original por medio de otros canales.

Si se escribe una nueva letra para la música original, la música tiende a pesar más que la letra y a convertirse en la parte más importante del conjunto de la canción (Franzon 2008: 380). Franzon puntualiza que, aunque podría objetarse que esta opción no es traducción en el sentido estricto de la palabra, sí que conlleva una traslación como resultado de la importación de material musical y verbal entre diferentes lenguas y culturas.

En el otro extremo se encuentra la cuarta opción, que otorga el máximo valor a la letra. La canción sigue estando destinada a ser interpretada, pero la música varía. La letra se traduce de forma bastante literal y se modifica la melodía de modo que el conjunto se adapte a las características propias de una canción (Franzon 2008: 381).

Por último, es posible adaptar la traducción a la música original. Esta opción es la más común cuando se busca una traducción “cantable” (Franzon 2008: 386). Un ejemplo paradigmático es la alabada película *Los miserables* de 2012, traducida por Quico Rovira-Beleta, cuya subtitulación en español consigue ajustarse a la métrica y la rima de las canciones. De hecho, existe todo un Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Chaume Varela, que analiza pormenorizadamente la idoneidad y las propiedades de los subtítulos correspondientes a todas las canciones de la película (Tido Cerdán 2014).

En estas posibilidades de traducción, excepto en la cuarta, la música original siempre permanece invariable. De hecho, de acuerdo con Low (2005: 187), la música puede ser considerada un código auditivo de comunicación y las piezas de música, mensajes. Jakobson (1971: 701, citado en Low 2005: 187) habla de “two particularly elaborate systems of purely



auditory and temporal signs” para referirse a la combinación de palabras y música que conforma las canciones, lo que justifica que su traducción no sea una operación meramente lingüística.

### **3. Metodología**

Para la elaboración del trabajo, en primer lugar se prepara un índice provisional indicando los puntos que se desean tratar, tras lo que se procede a buscar bibliografía al respecto. La lectura detenida de las obras recogidas en la parte puramente teórica propicia la modificación del índice inicial, ya que el tema se centra y se descartan otros posibles enfoques valorados antes de iniciar la documentación.

Una vez se desarrolla el estado de la cuestión, se procede a ver toda la película en versión original con subtítulos en español. Este visionado, junto con la información previamente recogida, permite determinar definitivamente los aspectos de la subtitulación de las canciones que se van a analizar en los anexos, con lo que se esboza el modelo de las tablas de análisis. Asimismo, se incluye en estas tablas la versión original de las canciones y su traducción para subtítulos al español que, como ya se ha indicado, fue facilitada por el traductor de la película, Quico Rovira-Beleta. Las canciones se dividen en subtítulos, de modo que cada fragmento cuenta con su subtítulo correspondiente a la derecha. El resto de datos de la tabla corresponden al número de líneas, al número de caracteres por línea, a la velocidad de lectura, expresada en caracteres por segundo, y a la técnica o técnicas de traducción que predominan en cada subtítulo.

Tras el diseño de las tablas de análisis, se visiona de nuevo la película con el foco en cada una de las canciones. Este visionado es vital para el estudio de los parámetros espaciales y temporales ya que, para completar los correspondientes datos en la tabla, se introducen los subtítulos manualmente en cada uno de los números musicales por medio del programa VisualSubSync, por lo que una reciente revisión de los subtítulos originales permite obtener unos resultados más precisos a pesar de los ligeros errores que pueden derivarse de este proceso manual. Con los parámetros técnicos ya apuntados en la tabla, entre los que figuran el número de líneas por subtítulo, el número de caracteres por línea y la velocidad de lectura, se pasa a identificar las técnicas de traducción de cada subtítulo, el último paso en el análisis del corpus.

Todos los datos de las tablas son revisados después de haber leído de nuevo los conceptos teóricos del estado de la cuestión, de modo que los resultados del análisis puedan compilarse de forma sintetizada a la vez que se relacionan con la base teórica sobre la que se asientan. Es este análisis detallado del corpus, que parte de los objetivos inicialmente fijados, el que posibilita la exposición de las conclusiones finales.

#### 4. Análisis del corpus

El análisis en detalle de las canciones no se presenta en su totalidad en el presente apartado, sino en los anexos al final del trabajo, dada la extensión de los mismos. La inclusión de este análisis pormenorizado responde a la necesidad de abarcar una muestra de una amplitud suficiente para extraer resultados representativos. Así pues, en este apartado se recogen únicamente determinados fragmentos de las canciones atendiendo al criterio de representatividad, si bien se remite a otras informaciones pormenorizadas en los anexos, todos ellos numerados.

El primer punto que cabe abordar es la idoneidad de la posibilidad de traducción. Retomando las palabras de Cortés Ramal (2004: 78), las películas musicales se caracterizan porque en ellas las canciones son determinantes para seguir y entender el desarrollo de la trama, por lo que sería impensable optar por no traducirlas. En este caso, y como suele ocurrir en la mayoría de películas cuyas canciones se traducen, tampoco se escribe una nueva letra para la música original ni mucho menos se traduce la letra para adaptar la música en consecuencia, como indican la tercera y cuarta opciones de Franzon (2008: 376), lo cual alteraría enormemente las cualidades musicales del producto.

La lectura detenida de las letras originales permite comprobar que, insertadas en los momentos adecuados dentro de la película, son las canciones las que articulan el desarrollo de la trama. Además, en todas las canciones son continuas las referencias al mundo del cine y de la música, lo que pone de manifiesto el claro homenaje que les rinde la película. Buen ejemplo de la significación de las letras es la primera canción de la película, “Another Day of Sun”. Interpretada por un gran número de personas justo al inicio de la película, presenta el testimonio de varios aspirantes a artista partiendo de su llegada a Los Ángeles y sus aspiraciones previas, así como los retos que deben afrontar, como bien atestiguan frases como *Without a nickel to my name, hopped the bus, here I came. Could be brave or just insane, we'll have to see* (“Sin un centavo encima, pillé un bus y aquí estoy. Quizás sea un valiente o un loco, habrá que verlo”; subtítulos 11 y 12) o *And when they let you down you get up off the ground*. (“Y cuando te defraudan, te vuelves a levantar”; subtítulos 17 y 18). Básicamente, la letra desvela el planteamiento de la película, donde la pareja protagonista se enfrenta a los retos descritos por la canción y que, asimismo, pueden extrapolarse a todos los artistas que llegan a la ciudad. No solo el tema central relativo a la música y el cine se desarrolla en las canciones, pues la película también se sirve de las mismas para revelar el avance de la relación de los dos protagonistas, especialmente con “A Lovely Night” y “City of Stars”. De hecho, esta última canción cuenta con dos versiones que presentan una ligera variación de letra en sus primeras líneas, si bien el contenido global es prácticamente idéntico. La primera versión, mucho más breve, está interpretada solamente por el protagonista masculino, y evidencia una clara sensación de incertidumbre que, aun así, deja entrever sus aspiraciones: *Is this the start of something wonderful and new? Or one more dream*

*that I cannot make true?* (“¿Será el comienzo de algo maravilloso? ¿U otro sueño más que no podré hacer realidad?”; subtítulos 6, 7 y 8). En contraposición, la segunda versión, que pasa a estar interpretada por ambos protagonistas, transmite una sensación de ilusión respecto al cumplimiento de sus aspiraciones que se relaciona inequívocamente con el buen momento de su relación, como se infiere de las siguientes líneas, entre otras: *I felt it from the first embrace I shared with you. That now our dreams may finally come true.* (“Lo sentí desde el primer abrazo que compartí contigo. Que ahora nuestros sueños por fin pueden hacerse realidad”; subtítulos 6, 7, 8 y 9). Estos ejemplos, así como el resto de canciones disponibles en los anexos, prueban la idoneidad de trasladar el contenido de las canciones a los espectadores de la lengua meta a través de la subtitulación, al mismo tiempo que disfrutan de las mismas cualidades musicales que perciben los espectadores de la lengua origen a través de otros canales, que quedan intactos. No queda duda, pues, de que la posibilidad de traducción escogida para la traducción de las canciones es la segunda o la quinta de las mencionadas por Franzon (2008: 376). Si bien la segunda opción, la traducción de la letra sin tener en cuenta la música, es la posibilidad que el propio Franzon (2008: 378-379) posiciona como la más recurrente en subtitulación, la lectura repetida de los subtítulos al tiempo que se atiende a la música conduce a la consideración de la quinta posibilidad, donde se adapta la traducción a la música original. En este aspecto, el análisis de las convenciones temporales y espaciales y de las técnicas de traducción persigue también demostrar la relación entre estos parámetros y la búsqueda de la musicalidad, lo que evidencia que, sin lugar a dudas, la traducción se adapta a la música original.

Para proceder a comentar los resultados del análisis del corpus respecto a las convenciones espaciales y temporales, antes es necesario remitir de nuevo a los parámetros fijados en los apartados teóricos. Por una parte, nos regimos por el mínimo de cuatro o cinco espacios por línea recomendados por Díaz Cintas (2003: 151) y por el límite de 42 caracteres por el que se guía Netflix y que, además, cuenta con un alto grado de aceptación en la actualidad. Por otra parte, la velocidad de lectura de referencia es 17 caracteres por segundo. En este punto, antes de aludir a los datos extraídos del corpus, es pertinente reiterar la observación de Díaz Cintas y Remael (2007: 97), en la que apuntan que, precisamente, es la subtitulación de las canciones la que escapa a la regla, visto que en ellas es el ritmo el que condiciona mayoritariamente el tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos.

En cuanto a los caracteres por línea, parece ilógico tratar de establecer una media, debido a la marcada variación de cifras dependiendo de la canción y, más concretamente, de los fragmentos de letra que corresponden a cada subtítulo. En términos generales, los valores se mantienen altos, y son contadas las ocasiones en las que las cifras descienden de los dos dígitos. Es cierto, no obstante, que las dos primeras canciones (“Another Day of Sun” y “Someone in the Crowd”) destacan por encima del resto en términos de caracteres por línea y, además, son las que más subtítulos de dos líneas ofrecen. En estas dos canciones aparecen los valores más altos de

todo el corpus, 37 caracteres por línea, por lo que en ningún momento se roza el límite de 42 caracteres fijado. Obviamente, la localización de este máximo no es casual, sino que está motivado por la condensación del contenido y la rapidez con la que avanzan estas canciones, que contrastan con el ritmo calmado de “City of Stars” o “Audition (The Fools Who Dream)”, donde es viable repartir el texto en subtítulos de menor extensión. El número de caracteres por líneas y las recién citadas particularidades de cada canción tienen su repercusión en el número de caracteres por segundo, con lo que la conjunción entre agilidad y abundancia de contenido de estas canciones exige una mayor velocidad de lectura e incluso, en ocasiones, supone rebasar los 17 caracteres por segundo. Otras veces, es suficiente con que se dé solamente uno de estos dos supuestos para que la velocidad de lectura sea elevada o para que se sobrepasen los 17 caracteres por segundo. Este condicionamiento explica que, en “Start a Fire”, un subtítulo que se repite con exactamente los mismos componentes presente valores muy dispares según el momento en el que aparece. El subtítulo “¡Podemos provocar un incendio!” (para *We can start a fire!*) se repite seis veces (línea 14, 16, 18, 28, 30 y 32), y la velocidad de lectura asciende desde los seis caracteres por segundo en el tercer y último caso hasta los 15 en los demás, lo que constituye un buen ejemplo de la variabilidad de la velocidad de lectura, que conlleva cambios en la distribución y el tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos, y evidencia asimismo la supeditación de los subtítulos a las particularidades musicales de cada fragmento.

La taxonomía de Martí Ferriol (2013) permite clasificar las técnicas de traducción utilizadas a lo largo de todos los subtítulos, pero el análisis no se libra de casos de difícil catalogación. Si bien la elección de dicha taxonomía responde a la amplia variedad que contempla y a su especificidad, durante el análisis se puede constatar que la concisión con la que el autor redacta las definiciones puede conducir a confusión cuando la traducción presenta características que podrían adscribirse a más de una técnica. Además, las definiciones se tornan demasiado simplistas para su aplicación al corpus en lo que respecta a las técnicas que más favorecen el método literal. La traducción palabra por palabra y la traducción literal se diferencian en que la primera mantiene la gramática, el orden y el significado de todas las palabras del original y la segunda, si bien también representa exactamente al original, altera el número de palabras o el orden de la frase. Son estas dos técnicas las que más dudas suscitan durante el análisis del corpus, especialmente en dos casos: cuando una sola palabra en inglés exige un sintagma nominal en español o viceversa, y cuando cada palabra del texto original presenta su equivalente en la versión traducida pero el orden oracional se ha modificado para adaptarse a las normas gramaticales de la lengua meta y, por tanto, respetar el orden original supondría una ruptura con el uso correcto de la lengua. Este último supuesto guarda relación con los verbos preposicionales, que varían del español al inglés e implican una alteración del número total de palabras. Tomando como referencia el corpus y los problemas expuestos, se deciden etiquetar como traducción palabra por palabra tres casos que se manifiestan reiteradamente. En primer lugar, los subtítulos donde

aparecen palabras de una lengua que se transforman por necesidad en un sintagma nominal en la otra, como el número 13 de la quinta canción, “City of Stars”, donde *smokescreen* se traduce por “cortina de humo” y se produce una consecuente alteración del número de palabras. En segundo lugar, en los que aparecen verbos preposicionales que no requieren preposición en la otra lengua, como el subtítulo 23 de “Someone in the Crowd”, donde *that someone* se traduce por “a ese alguien”. Por último, en los que aparecen pronombres enclíticos, como el subtítulo 25 de “Audition (The Fools Who Dream)”, donde *to give us* se convierte en “para darnos”. Una vez se han delimitado estas técnicas más problemáticas, es posible proceder a su reconocimiento en el corpus de estudio.

Sin duda, la traducción literal es la técnica con mayor incidencia, pues registra más de 100 casos a lo largo del corpus. La técnica que le sigue es la traducción palabra por palabra, con más de 30 casos, de la que cabe señalar que solo se considera como tal cuando cumple con uno de los tres supuestos descritos unas líneas atrás o cuando se ciñe estrictamente a los requisitos expuestos en su definición. En tercer lugar según el criterio de frecuencia se sitúan la transposición, el equivalente acuñado, la reducción y la modulación, con 27, 20, 19 y 12 casos respectivamente. Los siguientes subtítulos de “Another Day of Sun” presentan ejemplos representativos de estas cuatro técnicas.

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
11	Without a nickel to my name, hopped a bus, here I came.	Sin un centavo encima, / pillé un bus y aquí estoy.	2	22+26= 48	14	Equivalente acuñado + Modulación
12	Could be brave or just insane, we'll have to see.	Quizá sea un valiente o un loco, / habrá que verlo.	2	32+16= 48	14	Transposición + Reducción

**Figura 1.** Ejemplo de transposición, equivalente acuñado, reducción y modulación extraído de “Another Day of Sun”.

La transposición ocurre con el verbo *could*, que indica posibilidad, al igual que el adverbio “quizás” en el que se transforma en la lengua meta. *Without a nickel to my name* es una expresión idiomática que significa “no tener nada de dinero”, y para su traducción se opta por la expresión equivalente “no tener o no llevar nada encima”, en la que además se mantiene el nombre de una moneda estadounidense (*nickel* por “centavo”) para no perder la referencia cultural. La reducción en este caso se halla en la eliminación del adverbio *just*, que no supone una gran pérdida dado

que simplemente delimita al adjetivo. La modulación da lugar a un apreciable cambio de punto de vista dado que *here I came*, cuyo verbo se traduce por “venir”, se traduce por “aquí estoy”.

Tanto la comprensión, como la amplificación y la variación aparecen cinco veces, mientras que son dos los casos donde se da una creación discursiva (*You've got the right address* por “La dirección también” en el subtítulo 2 de “Someone in the Crowd” y *She lived in her liquor* por “Vivió bañada en alcohol” en el subtítulo 16 de “Audition”). Los casos de variación son especialmente dignos de comentar, ya que en todos ellos se transforma un verbo cuyo empleo se adscribe al registro informal en uno del registro estándar.

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
19	morning rolls around	porque llega la mañana	1	22	8	Variación
26	And even when the answer's 'no' or when my money's running low	Y aunque la respuesta sea “no”, / o aunque se me acabe el dinero,	2	31+31= 62	17	Traducción literal + Variación

**Figura 2.** Ejemplos de variación extraídos de “Another Day of Sun”.

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
7	Just squeeze a bit more.	Esfuézate un poco más.	1	23	10	Variación

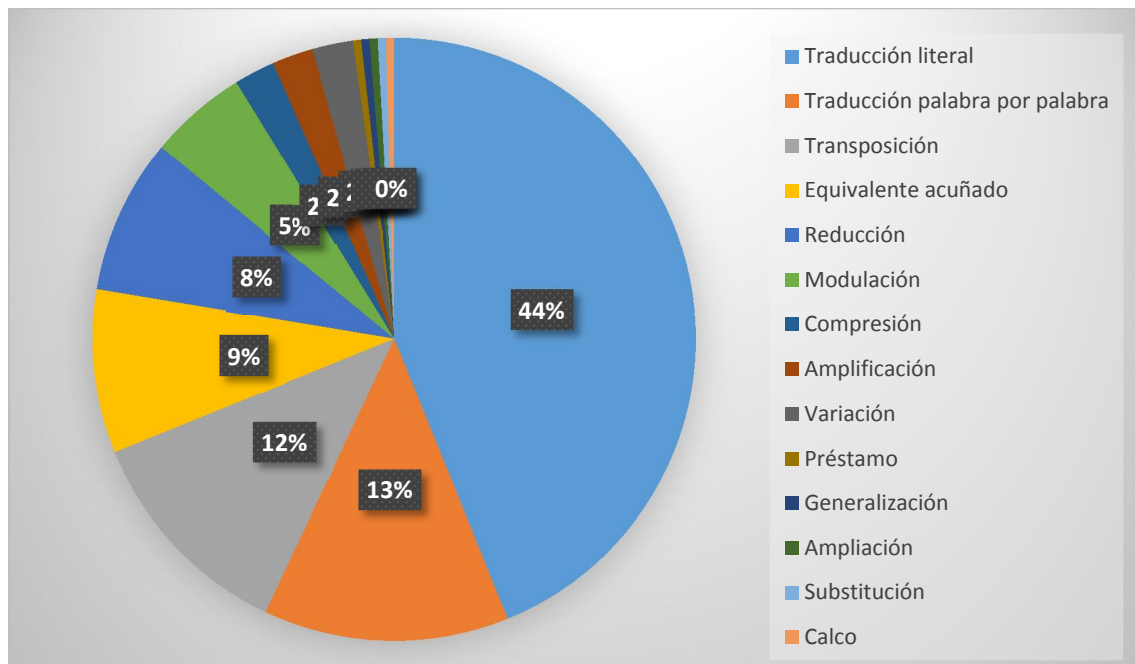
**Figura 3.** Ejemplo de variación extraído de “Someone in the Crowd”.

La variación, no obstante, traslada en su totalidad el significado de los verbos del texto original y, además, consigue en los dos primeros casos restringir el número de palabras al optar por un verbo de un único elemento, en contraste con los *phrasal verbs* empleados en el original.

Por último, hay un solo caso de préstamo (*A Technicolor world* por “un mundo en technicolor” en el subtítulo 8 de “Another Day of Sun”), generalización (*I left him at a Greyhound station* por “Le dejé en una estación de buses” en el subtítulo 2 de “Another Day of Sun”), ampliación (*The lights are turning on* por “ya se encienden las luces” en el subtítulo 2 de “A Lovely Night”) y sustitución (*The rat-tat-tat of my heart* por “El martilleo de mi corazón” en el subtítulo 28 de la segunda versión de “City of Stars”).

En lo que respecta al calco, solo se detecta en “City of Stars” (“Ciudad de las estrellas”), que da título a la cuarta y quinta canción y también se repite en su desarrollo. Se trata de un sintagma extranjero que se traduce literalmente, con lo cual se produce un equivalente hasta ahora

desconocido en la lengua meta para designar la ciudad de Los Ángeles, a la que hace referencia el original.



**Figura 4.** Gráfico con el porcentaje de utilización de cada técnica de traducción en el corpus.

El hecho de que las técnicas con mayor frecuencia de uso se posicionen en su mayoría en la primera mitad del *continuum* prueba la hipótesis general del trabajo de Martí Ferriol (2013: 119), en el que asocia la subtitulación con un método de traducción con tendencia a la literalidad. En este caso, es probable que la literalidad esté igualmente favorecida por la cantidad de información de cada fragmento, que no está excesivamente concentrada como puede ocurrir en diálogos con largas sucesiones de palabras y, por tanto, permite trasladar la información sin demasiados cambios o reducciones. No obstante, la diversidad de técnicas empleadas apunta a que cada fragmento ha sido examinado de forma individual con el objetivo de lograr su adaptación al nuevo contexto sin perder en el proceso las cualidades que perciben los espectadores de la versión original, entre las que se halla el lenguaje poético característico de las canciones. A su vez, la selección de las técnicas de traducción está subordinada a las restricciones temporales y espaciales analizadas anteriormente, que están igualmente influidas por la presencia del ritmo como elemento determinante, como ya se ha demostrado en su análisis.

El estudio de la posibilidad de traducción escogida y la revisión de las convenciones temporales y espaciales y de las técnicas de traducción propicia, finalmente, el compendio las particularidades de las subtitulación de las canciones en películas musicales. Esencialmente, dichas características radican en los resultados del análisis de los mencionados aspectos, pero es necesario alcanzar una síntesis a partir de dichos resultados que pueda extrapolarse a toda película musical.

Resumidamente, las canciones de las películas musicales añaden nuevas restricciones a la traducción audiovisual que, de manera intrínseca, ya está condicionada por la transmisión simultánea de información a través del canal acústico y el canal visual. Esta dificultad añadida no se manifiesta de forma homogénea, dado que, en primer lugar, está determinada por la posibilidad de traducción de las canciones. Es razonable estimar que, si en el corpus seleccionado se hubiese optado por la posibilidad de traducción que no tiene en cuenta la música, las restricciones en las canciones hubieran diferido en menor grado de las de cualquier otro fragmento de texto, como sugiere Franzon (2008: 378-379). Esta averiguación conduce a situar el peso de la posibilidad de traducción seleccionada como principal particularidad de la subtitulación de canciones en películas musicales. En el caso del corpus, por lo tanto, la búsqueda de la musicalidad y del lenguaje poético así como la acomodación de los subtítulos al ritmo de cada canción son los requisitos que influyen en mayor medida sobre el proceso de traducción para los subtítulos. No obstante, dicho condicionamiento no exime del cumplimiento de los parámetros espaciales y temporales que rigen la correcta subtitulación, como se ha expuesto previamente.

Llegados a este punto, ya se ha indagado en la posibilidad de traducción seleccionada y su idoneidad, se han analizado pormenorizadamente las técnicas de traducción y los parámetros espaciales y temporales y se ha manifestado brevemente el carácter particular de la subtitulación de las canciones en películas musicales. Así pues, ya es factible proceder a la configuración de las conclusiones con el propósito de dar respuesta a las dudas que emanan de los objetivos iniciales.

## **5. Conclusiones**

En este apartado se recogen las conclusiones derivadas de toda la investigación previa, de modo que se tratan de aclarar las cuestiones enunciadas inicialmente en los objetivos: las particularidades de la subtitulación de las canciones en películas musicales, las posibilidades de traducción de las canciones en productos audiovisuales, las convenciones espaciales y temporales y las técnicas de traducción. La consecución de estos objetivos no sería posible sin el desarrollo de una base teórica firme y su aplicación minuciosa en el corpus objeto de estudio, por lo que es admisible afirmar que la tipología del trabajo y su metodología demuestran ser las acertadas.

El objetivo de mayor alcance es la profundización en las particularidades de la subtitulación de las canciones en películas musicales, donde cumplen un papel fundamental. La primera particularidad es previa al inicio del proceso de subtitulación y corresponde a la elección de la posibilidad de traducción de las canciones. A pesar de que existe una disyuntiva previa ante la aparición de canciones en productos audiovisuales, en la que se resuelve si subtitularlas o no, las películas musicales representan generalmente una excepción. Si bien Ivarsson y Carroll (1998: 158, citado en Díaz Cintas 2003: 274) proponen el irregular criterio de la relevancia para resolver



la disyuntiva, las canciones de las películas musicales son esenciales para seguir y comprender el desarrollo de la trama (Cortés Ramal 2004:78), por lo que optar por su traducción se convierte en una decisión incontestable. Evidentemente, el hecho de que la toma de decisiones corresponda al cliente y de que no siempre se valore la citada trascendencia puede desembocar en la ausencia de subtítulos o en la subtitulación parcial de las canciones en películas musicales, como ocurre, por ejemplo, en *Bohemian Rhapsody*<sup>3</sup> (2018) o en *Begin Again*<sup>4</sup> (2013) respectivamente. Dejando a un lado estos casos, la posibilidad de traducción seleccionada tiene repercusiones en las técnicas de traducción y en las restricciones espaciales y temporales. Las restricciones adicionales en el proceso de subtitulación son, por tanto, otra de las particularidades que se manifiestan. Como ya se ha señalado en el desenlace del análisis, si el corpus seleccionado se hubiese traducido sin tener en cuenta la música, como Franzon (2008: 378-379) sugiere que ocurre habitualmente en la subtitulación, las canciones se traducirían como un fragmento más del texto. Sin embargo, la posibilidad de traducción que se aplica al corpus implica la búsqueda de la musicalidad y del lenguaje poético y el respeto al ritmo en la disposición de los subtítulos. Por consiguiente, otra particularidad de la subtitulación de las canciones en este género es la diferencia de exigencias en función de la posibilidad de traducción, que se suman a las ya que rigen en general la subtitulación de productos audiovisuales. La tercera y última particularidad que se deduce del análisis del corpus corrobora las aseveraciones de Díaz Cintas y Remael (2007: 97), que vinculaban directamente el tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos con el ritmo de las canciones. Se aprecia que esta particularidad no es exclusiva de la posibilidad de traducción aplicada en el corpus, pues puede suponerse su presencia en toda opción por la que se subtitule. Esta apreciación parte de la máxima de la sincronía, que dicta que “los subtítulos han de aparecer en pantalla en sincronía con los diálogos que escuchamos y siguiendo un ritmo que permita la lectura cómoda del mensaje” (Díaz Cintas 2003: 152). En consecuencia, el particular ritmo de las canciones, que es mucho más flexible que el de los diálogos usuales, requiere ocasionalmente el incumplimiento del máximo de permanencia en pantalla a fin de disponer los subtítulos en sincronía con cada fragmento. Esta particularidad es sencillamente observable en los datos de los anexos referidos a la velocidad de lectura, que presentan una enorme variabilidad en función del subtítulo y, en multitud de ocasiones, se alejan enormemente de los 17 caracteres por segundo que se establecen en el estado de la cuestión.

Tras la enunciación de las tres particularidades, que se resumen en la elección previa de la posibilidad de traducción de las canciones, las restricciones adicionales en el proceso de subtitulación y la variabilidad del tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos debido a

---

<sup>3</sup> <https://www.filmaffinity.com/es/film486640.html>

<sup>4</sup> <https://www.filmaffinity.com/es/film832198.html>

su supeditación al ritmo de las canciones, es momento de compendiar la información relativa a las posibilidades de traducción. La presentación de las cinco posibilidades de traducción propuestas por Franzon (2008: 376) en el estado de la cuestión atestigua la variedad de propósitos que puede tratar de cumplir una canción y su traducción. La traducción de las canciones de películas musicales, en concreto, generalmente se decanta bien por la traducción de la letra sin tener en cuenta la música o bien por la adaptación de la traducción a la música original, ambas a través de la subtitulación. Asimismo, la diferenciación de solo cinco posibilidades favorece la inclusión de diversos modos de proceder dentro de una misma opción. Los subtítulos del corpus de estudio frente a los de las canciones de la película *Los miserables*, anteriormente citada en el correspondiente apartado del estado de la cuestión, constituyen un claro ejemplo de estas variaciones. Ambas traducciones se acomodan a la música original, pero difieren en el grado de adaptación, dado que en el segundo caso los subtítulos persiguen incluso recrear la métrica y la rima, como se evidencia en el Trabajo de Fin de Grado de Tido Cerdán (2014).

En cuanto a las convenciones espaciales y temporales, el estudio de los caracteres por línea y los caracteres por segundo ofrece valores muy dispares, vinculados una vez más a la supeditación de la subtitulación al ritmo y las características específicas de cada canción. Es por ello que las dos primeras canciones, que destacan por su abundancia de contenido y su ritmo ágil, son las que albergan más subtítulos de 37 caracteres por línea, el valor más alto en todo el corpus, así como el mayor número de subtítulos bilineales. Lógicamente, el número de caracteres por línea y las aludidas singularidades de las canciones influyen en la velocidad de lectura. Consecuentemente, las canciones de ritmo ágil o con una gran concentración de contenido exigen una elevada velocidad de lectura que, en ocasiones, sobrepasa ligeramente los 17 caracteres por segundo. Con independencia de estos casos particulares, el traductor se ciñe a las normas descritas al respecto, puesto que no sobrepasa el máximo de caracteres por línea y solo transgrede la velocidad de lectura recomendada en casos puntuales, donde se sitúa en 18 y 19 caracteres por segundo, sin que esto llegue a imposibilitar la percepción y el entendimiento de los subtítulos.

Finalmente, el último objetivo aborda la distinción de las técnicas de traducción y persigue identificar posibles tendencias. El análisis al respecto evidencia que las técnicas con mayor frecuencia de uso se posicionan en su mayoría en la primera mitad del *continuum* que representa la taxonomía de Martí Ferriol (2013: 119-123), en la que los números inferiores corresponden a aquellas que favorecen la literalidad. De este modo, se corrobora la hipótesis general del autor (2013: 119), que asocia la subtitulación con un método de traducción más cercano a la literalidad. A ello se suma el hecho de que cada fragmento del original contiene una cantidad de información moderada, lo que facilita su traducción para los subtítulos sin demasiadas alteraciones. Más allá de estas tendencias, el amplio abanico de técnicas que registra el análisis sugiere que el traductor ha estudiado individualmente cada caso, con lo que ha logrado una

traducción que se adecúa al escopo y al los nuevos espectadores, al tiempo que traslada la información del texto original, así como la musicalidad y el lenguaje poético que lo caracterizan.

En definitiva, la exposición de las anteriores conclusiones atestigua la consecución de los cuatro objetivos previos a la realización del trabajo. Para ello, han sido determinantes la adecuación del estado de la cuestión y la representatividad del corpus, así como la adopción de una metodología que se ajusta a la tipología del trabajo y a sus objetivos. Asimismo, el buen resultado del presente trabajo impulsa futuras investigaciones de mayor alcance, donde el análisis de un corpus más amplio, capaz de comprender canciones pertenecientes a diferentes películas musicales, permitiría extraer conclusiones trascendentes y reveladoras acerca de la subtitulación de todo un género.

## 6. Bibliografía

- Cortés Ramal, María del Mar. (2004) “Traducción de canciones: *Grease*.” *Puentes* 6, pp. 77-86.  
Versión electrónica: <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>
- Chaume Varela, Frederic. (2000) “Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales.” En: Lorenzo García, Lourdes & Ana Mª Pereira Rodríguez (eds.) 2000. *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 69-84.
- Chaume Varela, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Cátedra: Madrid.
- Chazelle, Damien. (2017) *La ciudad de las estrellas (La La Land)*. Estados Unidos: Summit Entertainment. DVD.
- Díaz Cintas, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz Cintas, Jorge. (2012) “Subtitling: theory, practice and research.” En: Millán, Carmen & Francesca Bartrina (eds.) 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London & New York: Routledge, pp. 273-287. Versión electrónica: [https://www.researchgate.net/publication/314278174\\_Subtitling\\_theory\\_practice\\_and\\_research](https://www.researchgate.net/publication/314278174_Subtitling_theory_practice_and_research)
- Franzon, Johan. (2008) “Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance.” *The Translator* 14:2, pp. 373-399. Versión electrónica: [https://www.researchgate.net/publication/261668226\\_Choices\\_in\\_Song\\_Translation](https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation)
- Holmes, James S. (1972) “The Name and Nature of Translation Studies.” *Translated!: Papers on Literary Translation & Translation Studies*. Ámsterdam: University of Amsterdam, pp. 66-79.  
Versión electrónica: <https://archive.org/details/Holmes1972TheNameAndNatureOfTranslationStudies/page/n13>
- Hurtado Albir, Amparo. (2004) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hurwitz, Justin. (2016) *La La Land. Original Motion Picture Soundtrack*. Estados Unidos: Summit Entertainment. CD.
- Low, Peter. (2005) “The Pentathlon Approach to Translating Songs.” En: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.

- Martí Ferriol, José Luis. (2013) *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Mateo, Marta. (2012) "Music and translation." En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2012. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, vol. 3, pp. 115-121.
- Nord, Christiane. (2009) "El funcionalismo en la enseñanza de traducción." *Mutatis Mutandis* 2:2, pp. 209-243. Versión electrónica: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089531>
- Real Academia Española. (2019) "Interpretar." <https://dle.rae.es/?id=LwUON38>
- Romero-Fresco, Pablo. (2009) "More haste less speed: Edited versus verbatim respoken subtitles." *VIAL* 6, pp. 109-133. Versión electrónica: <http://vialjournal.webs.uvigo.es/pdf/Vial-2009-Article6.pdf>
- Tido Cerdán, Francisco José. (2014) *La subtitulación de las canciones en el cine: Análisis de los subtítulos de la versión en DVD de la película Los Miserables (Tom Hooper, 2012)*. Castellón: Universitat Jaume I. Trabajo de Fin de Grado. Versión electrónica: [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/107242/TFG\\_2013\\_tidoF.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/107242/TFG_2013_tidoF.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Varios autores (FilmAffinity). (2013) "Begin Again." <https://www.filmaffinity.com/es/film832198.html>
- Varios autores (FilmAffinity). (2016) "La ciudad de las estrellas (La La Land)." <https://www.filmaffinity.com/es/film689956.html>
- Varios autores (FilmAffinity). (2018) "Bohemian Rhapsody." <https://www.filmaffinity.com/es/film486640.html>
- Varios autores (Netflix). (2018) "Timed Text Style Guide: General Requirements." <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements#Sample>
- Vermeer, Hans J. (2000) "Skopos and Commission in Translational Action." En: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, pp. 221-232. Versión electrónica: [https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF\\_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf](https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf)

## 7. Anexos

### 7.1. Ficha técnica de la película

A continuación se adjunta la ficha técnica de la *La La Land*, a partir de los datos ofrecidos por la página web FilmAffinity<sup>5</sup>.

<b>Título original</b>	La La Land
<b>Año</b>	2016
<b>Duración</b>	127
<b>País</b>	Estados Unidos
<b>Dirección</b>	Damien Chazelle
<b>Guion</b>	Damien Chazelle
<b>Música</b>	Justin Hurwitz
<b>Fotografía</b>	Linus Sandgren
<b>Reparto</b>	Emma Stone, Ryan Gosling, John Legend, Rosemarie Dewitt, J.K. Simmons, Finn Wittrock, Sonoya Mizuno, Jessica Rothe, Jason Fuchs, Callie Hernandez, Trevor Lissauer, Phillip E. Walker, Hemky Madera, Kaye L. Morris, Lexie Contursi
<b>Productora</b>	Summit Entertainment / Gilbert Films / Impostor Pictures / Marc Platt Productions

**Figura 5.** Ficha técnica de *La La Land*.

### 7.2. Ficha técnica de las canciones de la banda sonora

A continuación se adjunta una breve ficha técnica de las canciones, a partir de los datos que ofrece la banda sonora original en formato físico.

<b>Canción</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música</b>	<b>Letra</b>	<b>Duración</b>
Another Day of Sun	Reparto de La La Land	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	03:48 minutos
Someone in the Crowd	Emma Stone, Callie Hernández,	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	04:20 minutos

<sup>5</sup> <https://www.filmaffinity.com/es/film689956.html> [Consulta: 22 de marzo de 2019]

	Sonoya Mizuno, Jessica Rothe			
A Lovely Night	Ryan Gosling, Emma Stone	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	03:57 minutos
City of Stars	Ryan Gosling	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	01:51 minutos
City of Stars	Ryan Gosling, Emma Stone	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	02:30 minutos
Start a Fire	John Legend	John Stephens, Angélique Cinélu, Marius de Vries, Justin Hurwitz	John Stephens, Angélique Cinélu, Marius de Vries, Justin Hurwitz	03:12 minutos
Audition (The Fools Who Dream)	Emma Stone	Justin Hurwitz	Benj Pasek, Justin Paul	03:48 minutos

**Figura 6.** Breve ficha técnica de las canciones de la banda sonora original de *La La Land*.

### 7.3. *Análisis de los subtítulos en español de las canciones*

#### 7.3.1. “Another Day of Sun”

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
1	I think about that day.	Pienso en aquel día.	1	20	11	Traducción literal
2	I left him at a Greyhound station west of Santa Fe.	Le dejé en una estación de buses / al oeste de Santa Fe.	2	33+21= 54	15	Generalización + Traducción literal
3	We were 17, but he was sweet and it was true.	Teníamos 17 años, pero era tierno / y era amor verdadero.	2	34+21= 56	15	Amplificación + Traducción literal
4	Still I knew what I had to do.	Pero yo sabía lo que tenía que hacer.	1	37	11	Traducción palabra por palabra
5	Cause I just knew.	Porque lo sabía.	1	16	7	Traducción literal
6	Summer Sunday nights.	Noches de domingo de verano.	1	28	15	Traducción literal
7	We'd sink into our seats right as they dimmed out all the lights.	Nos hundíamos en los asientos / mientras apagaban las luces.	2	29+28= 57	16	Reducción + Traducción literal
8	A Technicolor world made out of music and machine	Un mundo en technicolor / hecho de música y máquinas	2	23+26= 49	14	Préstamo + Traducción literal



9	it called me to be on that screen	me invitaba a estar en esa pantalla	1	35	10	Traducción literal
10	and live inside each scene.	y a vivir dentro de cada escena.	1	32	15	Traducción literal
11	Without a nickel to my name, hopped a bus, here I came.	Sin un centavo encima, / pillé un bus y aquí estoy.	2	$22+26=48$	14	Equivalente acuñado + Modulación
12	Could be brave or just insane, we'll have to see.	Quizá sea un valiente o un loco, / habrá que verlo.	2	$32+16=48$	14	Transposición + Reducción
13	Cause maybe in that sleepy town he'll sit one day, the lights are down,	Pues quizá en esa ciudad dormida / él se sentará un día, la luz apagada,	2	$32+37=69$	19	Traducción palabra por palabra + Traducción literal
14	he'll see my face and think how he used to know me.	verá mi cara y pensará / que me conocía.	2	$22+15=37$	10	Traducción literal
15	Climb these hills, I'm reaching for the heights	Subo estas colinas, / trepando hacia las alturas	2	$19+26=45$	13	Traducción literal
16	and chasing all the lights that shine.	y persiguiendo las luces que brillan.	1	37	10	Reducción + Traducción palabra por palabra
17	And when they let you down	Y cuando te defraudan,	1	22	7	Traducción literal
18	you get up off the ground	te vuelves a levantar,	1	22	6	Reducción + Amplificación
19	cause morning rolls around	porque llega la mañana	1	22	8	Variación
20	and it's another day of sun.	y es otro día de sol.	1	21	6	Traducción literal

21	I hear 'em every day	Los oigo cada día,	1	18	11	Traducción literal
22	the rhythms in the canyons that'll never fade away.	los ritmos en los cañones / que nunca se apagarán,	2	$25+22= 47$	13	Traducción literal
23	The ballads in the barrooms left by those who came before.	las baladas en los bares / de los que pasaron antes por allí.	2	$24+34= 58$	16	Traducción palabra por palabra + Transposición + Amplificación
24	They say 'You gotta want it more'.	Te dicen: "tienes que desearlo más."	1	36	10	Traducción literal
25	So I bang on every door.	Así que llamo a todas las puertas.	1	34	16	Traducción literal
26	And even when the answer's 'no' or when my money's running low	Y aunque la respuesta sea "no", / o aunque se me acabe el dinero,	2	$31+31= 62$	17	Traducción literal + Variación
27	the dusty mic and neon glow are all we need.	el micro polvoriento y la luz de neón / es todo cuanto necesito.	2	$37+24= 61$	17	Traducción literal
28	And someday as I sing my song some small-town kid'll come along	Y un día, mientras cante mi canción, / un chico de algún pueblo se unirá	2	$36+33= 69$	19	Transposición + Traducción literal
29	that'll be the thing to push him on and go go.	y será lo que le dé el empujón / para seguir.	2	$30+12= 42$	11	Reducción + Transposición

30	Climb these hills, I'm reaching for the heights	Subo estas colinas, / trepando hacia las alturas	2	19+26= 45	15	Traducción literal
31	and chasing all the lights that shine.	y persiguiendo las luces que brillan.	1	37	11	Reducción + Traducción palabra por palabra
32	And when they let you down	Y cuando te defraudan,	1	22	7	Traducción literal
33	you get up off the ground	te vuelves a levantar,	1	22	7	Reducción + Amplificación
34	cause morning rolls around	porque llega la mañana	1	22	9	Variación
35	and it's another day of sun	y es otro día de sol.	1	21	7	Traducción literal
36	Once they've let you down	Cuando te hayan defraudado	1	26	8	Traducción literal
37	and morning rolls around	y llegue la mañana,	1	16	6	Variación
38	it's another day of sun.	es otro día de sol.	1	19	6	Traducción literal
39	It's another day of sun.	Es otro día de sol.	1	19	6	Traducción literal
40	It's another day of sun, sun, sun, sun, sun, sun.	Es otro día de sol.	1	19	5	Reducción + Traducción literal
41	It's another day of sun.	Es otro día de sol.	1	19	6	Traducción literal
42	Just another day of sun.	Otro día de sol.	1	19	5	Reducción + traducción palabra por palabra
43	It's another day of sun.	Es otro día de sol.	1	19	6	Traducción literal
44	So the day has just begun.	El día acaba de empezar.	1	24	7	Reducción + Traducción literal

45	It's another day of sun.	Es otro día de sol.	1	19	6	Traducción literal
46	It's another day of sun.	Es otro día de sol.	1	19	7	Traducción literal

**Figura 7.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “Another Day of Sun”.

### 7.3.2. “Someone in the Crowd”

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
1	You've got the invitation.	Tienes la invitación.	1	21	11	Traducción literal
2	You've got the right address.	La dirección también.	1	21	12	Creación discursiva
3	You need some medication?	¿Necesitas medicación?	1	22	13	Traducción literal
4	The answer's always 'yes'.	La respuesta siempre es sí.	1	27	15	Traducción literal
5	A little chance encounter...	Algún encuentro casual	1	22	12	Transposición
6	could be the one you've waited for.	podría ser aquel / que siempre has esperado.	2	16+25= 41	15	Amplificación + Traducción literal
7	Just squeeze a bit more.	Esfuézrate un poco más.	1	23	10	Variación
8	Tonight we're on a mission. Tonight's the casting call.	Esta noche tenemos una misión. / Es noche de casting.	2	30+20= 50	15	Transposición
9	If this is the real audition	Si esto es una audición de verdad,	1	33	18	Traducción literal
10	Oh, God help us all!	¡Que Dios nos asista!	1	21	13	Equivalente acuñado
11	You make the right impression	Causa una buena impresión	1	25	12	Traducción literal

12	then everybody knows your name.	y todos conocerán tu nombre.	1	27	11	Transposición + Traducción palabra por palabra
13	You're in the fast lane!	¡Has puesto la directa!	1	23	10	Equivalente acuñado
14	Someone in the crowd could be the one you need to know.	Alguien entre la multitud / podría ser ese al que debes conocer.	2	25+36= 61	18	Traducción literal
15	The one to finally lift you off the ground.	El que por fin te encumbrará.	1	29	9	Modulación
16	Someone in the crowd could take you where you wanna go	Alguien entre la multitud / podría llevarte adonde quieres ir.	2	25+34= 59	15	Traducción literal
17	If you're the someone ready to be found.	Si eres ese alguien / preparado para que le encuentren.	2	19+33= 52	16	Transposición
18	Do what you need to do "Til they discover you	Haz lo que tengas que hacer / hasta que te descubran	2	27+22= 49	15	Traducción literal
19	and make you more than who you're seeing now	y hagan de ti algo más / que lo que ves ahora.	2	22+21= 43	12	Traducción literal
20	So with the stars aligned.	Los astros están alineados.	1	27	14	Transposición
21	I think I'll stay behind.	Creo que me voy a quedar.	1	25	14	Traducción literal
22	You've got to go and find	Tienes que salir a encontrar	1	28	9	Traducción literal

23	that someone in the crowd.	a ese alguien entre la multitud.	1	32	14	Traducción palabra por palabra
24	That someone in the crowd.	Ese alguien entre la multitud.	1	30	10	Traducción palabra por palabra
25	Is someone in the crowd...	¿Es a alguien entre la multitud	1	31	11	Traducción literal
26	the only thing you really see?	lo único que realmente ves?	1	27	9	Compresión
27	Watching while the world...	Observando, mientras el mundo	1	29	13	Traducción palabra por palabra
28	keeps spinning 'round.	no deja de girar.	1	17	4	Modulación
29	Somewhere there's a place...	En alguna parte hay un lugar	1	28	12	Traducción literal
30	where I find who I'm gonna be.	donde descubriré quién voy a ser.	1	33	8	Traducción literal
31	A someone that's just...	Alguien que solo está	1	21	8	Traducción literal
32	waiting to be found.	esperando que le encuentren.	1	28	7	Transposición
33	Someone in the crowd could be the one you need to know.	Alguien entre la multitud / podría ser ese al que debes conocer.	2	25+34= 59	18	Traducción literal
34	The someone who can lift you off the ground.	El que por fin te encumbrará.	1	29	8	Modulación
35	Someone in the crowd could take you where you wanna go.	Alguien entre la multitud / podría llevarte adonde quieres ir.	2	25+34= 59	18	Traducción literal

36	Someone in the crowd could make you, someone in the crowd will take you	Alguien entre la multitud hará de ti, / alguien entre la multitud te llevará	2	37+36= 73	19	Traducción literal
37	flying off the ground If you're the someone...	volando lejos del suelo, si eres ese alguien	2	24+19= 43	17	Traducción literal
38	ready to be...	preparado para que	1	18	6	Transposición
39	found!	le encuentren.	1	14	3	Transposición

**Figura 8.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “Someone in the Crowd”.



### 7.3.3. “A Lovely Night”

	<b>Versión original</b>	<b>Subtítulos en español</b>	<b>Nº de líneas</b>	<b>Nº de caracteres por línea</b>	<b>cps</b>	<b>Técnicas</b>
1	The sun is nearly gone,	Casi se ha puesto el sol,	1	25	7	Modulación
2	the lights are turning on,	ya se encienden las luces,	1	26	7	Ampliación
3	a silver shine that stretches to the sea.	un brillo plateado / que se extiende hasta el mar.	2	18+29= 47	8	Traducción literal
4	We've stumbled on a view...	Hemos dado con una vista	1	24	8	Traducción literal
5	that's tailor-made for two.	hecha a medida para dos.	1	24	6	Equivalente acuñado
6	What a shame those two are you and me.	Qué pena que esos dos / seamos tú y yo.	2	21+15= 36	7	Traducción literal
7	Some other girl and guy...	Cualquier otra pareja	1	21	5	Compresión
8	would love this swirling sky.	adoraría este cielo arremolinado.	1	33	11	Traducción literal
9	But there's only you and I	Pero solo estamos tú y yo	1	25	7	Traducción literal
10	and we've got no shot.	y no tenemos nada que hacer.	1	28	8	Transposición
11	This could never be.	Nada podría pasar.	1	18	6	Modulación
12	You're not the type for me.	Tú no eres mi tipo.	1	19	7	Equivalente acuñado
13	Really?	¿En serio?	1	10	14	Traducción literal

14	And there's not a spark in sight.	Y no hay chispa a la vista.	1	27	8	Traducción literal
15	What a, a waste of a lovely night.	Qué desperdicio / de una noche preciosa.	2	15+22= 37	8	Reducción + Traducción literal
16	You say there's nothing here? Well, let's make something clear.	¿Dices que no hay nada? / Dejemos algo claro.	2	23+19= 42	12	Reducción + Traducción literal
17	I think I'll be the one to make that call.	Creo que soy yo / quien debe decidir eso.	2	14+23= 37	15	Transposición
18	What's your call?	¿Y qué decides?	1	15	18	Transposición
19	And though you look so cute in your polyester suit.	Y aunque estás muy mono / con tu traje de poliéster.	2	23+26= 49	19	Traducción literal
20	It's wool.	Es de lana.	1	11	19	Transposición
21	You're right, I'd never fall for you at all.	Tienes razón, / jamás me colaría por ti.	2	13+24= 37	16	Reducción + Equivalente acuñado
22	And maybe this appeals...	Y quizás esto le atraiga	1	23	8	Traducción literal
23	to someone not in heels	a alguna que no lleve tacones,	1	33	11	Transposición
24	or to any girl who feels...	o a cualquier chica que crea	1	28	7	Traducción palabra por palabra
25	there's some chance for romance.	que hay posibilidad de romance.	1	31	9	Traducción literal
26	But I'm frankly feeling nothing.	Pero francamente, / yo no siento nada.	2	17+18= 35	14	Traducción literal

27	Is that so?	¿De verdad?	1	11	11	Transposición
28	Or it could be less than nothing.	O quizás menos que nada.	1	23	11	Transposición
29	Good to know. So you agree?	Es bueno saberlo. / ¿De acuerdo, pues?	2	17+18= 35	14	Traducción literal + Transposición
30	That's right.	Pues sí.	1	8	8	Transposición
31	What a waste of a lovely night.	Qué desperdicio / de una noche preciosa.	2	15+22= 37	11	Traducción literal

**Figura 9.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “A Lovely Night”.

#### 7.3.4. “City of Stars”

	Versión original	Subtítulos en español	Nº de líneas	Nº de caracteres por línea	cps	Técnicas
1	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	8	Calco
2	are you shining just for me?	¿estás brillando solo para mí?	1	30	9	Traducción literal
3	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	9	Calco
4	there's so much that I can't see.	hay tanto que no puedo ver.	1	27	8	Traducción literal
5	Who knows?	¿Quién sabe?	1	12	4	Traducción palabra por palabra
6	Is this the start of something wonderful and new?	¿Será el comienzo / de algo maravilloso?	2	17+20= 37	8	Reducción
7	Or one more dream...	¿U otro sueño más	1	17	4	Traducción literal
8	that I cannot make true?	que no podré hacer realidad?	1	28	8	Traducción literal

**Figura 10.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “City of Stars”.

### 7.3.5. “City of Stars”

	<b>Versión original</b>	<b>Subtítulos en español</b>	<b>Nº de líneas</b>	<b>Nº de caracteres por línea</b>	<b>cps</b>	<b>Técnicas</b>
1	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	12	Calco
2	are you shining just for me?	¿estás brillando solo para mí?	1	30	9	Traducción literal
3	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	9	Calco
4	there's so much that I can't see.	hay tanto que no puedo ver.	1	27	8	Traducción literal
5	Who knows?	¿Quién sabe?	1	12	4	Traducción palabra por palabra
6	I felt it from the first embrace...	Lo sentí desde el primer abrazo	1	31	10	Traducción literal
7	I shared with you.	que compartí contigo.	1	21	9	Traducción literal
8	That now our dreams...	Que ahora nuestros sueños	1	25	6	Traducción palabra por palabra
9	may finally come true.	por fin pueden hacerse realidad.	1	32	13	Traducción literal
10	City of Stars.	Ciudad de las estrellas.	1	24	10	Calco
11	Just one thing everybody wants.	Solo hay una cosa / que todo el mundo quiere,	2	18+25= 43	12	Transposición
12	there in the bars...	allí, en los bares	1	18	7	Traducción palabra por palabra

13	or through the smokescreen of...	o a través de la cortina de humo	1	32	18	Traducción palabra por palabra
14	the crowded restaurants.	de los abarrotados restaurantes.	1	32	12	Traducción palabra por palabra
15	It's love.	Es el amor.	1	11	4	Traducción literal
16	Yes, all we're lookin' for is love...	Sí, lo único que buscamos / es el amor	2	25+10= 35	16	Traducción literal
17	from someone else.	de otra persona.	1	16	6	Equivalente acuñado
18	(SEBASTIAN) A rush. (MIA= A glance.	-Un rubor. / -Un mirar.	2	10+10= 20	11	Traducción palabra por palabra
19	(SEBASTIAN) A touch. (MIA) A dance.	-Un roce. / -Un baile.	2	9+10= 19	12	Traducción palabra por palabra
20	A look in somebody's eyes...	Una mirada en los ojos de alguien	1	33	10	Traducción literal
21	to light up the skies.	que ilumina los cielos.	1	23	10	Traducción palabra por palabra
22	To open the world and send it reeling.	Que abre el mundo / y hace que se tambalee.	2	17+23= 40	14	Traducción literal
23	A voice that says 'I'll be here...	Una voz que dice: "yo estaré ahí	1	32	11	Traducción palabra por palabra
24	and you'll be alright'.	y todo irá bien."	1	17	7	Modulación

25	I don't care if I know...	Me da igual saber	1	17	7	Traducción literal
26	just where I will go.	adónde voy a ir.	1	16	7	Traducción literal
27	Cause all that I need's this crazy feeling.	Porque todo cuanto necesito/ es este loco sentimiento.	2	28+25= 53	18	Traducción literal
28	The rat-tat-tat of my heart.	El martilleo de mi corazón.	1	27	8	Substitución
29	Think I want it to stay.	Creo que quiero que siga.	1	25	8	Traducción literal
30	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	8	Calco
31	are you shinin' just for me?	¿estás brillando solo para mí?	1	30	8	Traducción literal
32	City of Stars	Ciudad de las estrellas,	1	24	7	Calco
33	you never shined...	nunca has brillado	1	18	7	Traducción literal
34	so brightly.	tan intensamente.	1	17	5	Traducción palabra por palabra

**Figura 11.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “City of Stars”.

### 7.3.6. “Start a Fire”

	<b>Versión original</b>	<b>Subtítulos en español</b>	<b>Nº de líneas</b>	<b>Nº de caracteres por línea</b>	<b>cps</b>	<b>Técnicas</b>
1	I don't know why I keep movin' my body.	No sé por qué / sigo moviendo el cuerpo.	2	13+24= 37	9	Traducción literal
2	I don't know if this is wrong or if it's right.	No sé si está bien o si está mal.	1	33	8	Traducción literal
3	I don't know if it's the beat, but somethin's taken over me.	No sé si es el ritmo, / pero algo se ha apoderado de mí.	2	21+32= 53	11	Traducción literal
4	And I just know I feel so good tonight.	Y solo se / que esta noche me siento muy bien.	2	10+34= 44	9	Traducción literal
5	I don't know what your name is, but I like it.	No sé tu nombre, pero me gusta.	1	31	8	Reducción
6	I've been thinkin' 'bout some things I wanna try.	He pensado / en cosas que quiero intentar.	2	18+29= 47	12	Traducción literal
7	I don't know what you came to do...	No sé qué has venido a hacer,	1	29	14	Traducción literal
8	but I wanna do it with you.	pero quiero hacerlo contigo.	1	28	10	Traducción literal



9	And I just know I feel so good tonight.	Y solo sé / que esta noche me siento muy bien.	2	9+34= 43	14	Traducción literal
10	Oh, if we keep on dancin'...	Si seguimos bailando,	1	21	6	Traducción literal
11	take our rhythm to new heights.	llevamos el ritmo a un nuevo nivel.	1	35	8	Traducción literal
12	Feel the heat of passion, baby.	Siente el calor de la pasión, nena.	1	35	8	Traducción literal
13	Light up the night!	¡Ilumina la noche!	1	18	6	Traducción palabra por palabra
14	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	15	Traducción literal
15	Come on, let it burn, baby.	Vamos, deja que arda, nena.	1	27	11	Traducción literal
16	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	15	Traducción literal
17	Let the tables turn, baby.	Deja que cambien las tornas, nena.	1	34	14	Equivalente acuñado
18	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	6	Traducción literal
19	I just know I feel so good.	Solo sé que me siento muy bien.	1	31	12	Traducción literal
20	Don't you know I feel so good.	¿No lo sabes? Me siento muy bien.	1	33	17	Modulación

21	I just know I feel so good...	Solo sé que me siento muy bien...	1	31	9	Traducción literal
22	tonight.	esta noche.	1	11	11	Traducción literal
23	I don't care if this turns into a riot.	Me da igual / que esto acabe en un tumulto.	2	12+29= 41	11	Traducción literal
24	Let's get reckless, tear this place down to the floor.	Desmadrémonos, / destrocemos este local.	2	15+23= 38	10	Transposición + Reducción
25	Turn the music way up loud, can't nobody stop us now.	Pongamos la música a tope, / nadie puede pararnos.	2	27+21= 48	11	Transposición + Reducción
26	I just know I feel so good tonight.	Solo sé / que esta noche me siento muy bien.	2	8+34= 42	16	Traducción literal
27	I just know I feel so good tonight.	Solo sé / que esta noche me siento muy bien.	2	8+34= 21	14	Traducción literal
28	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	15	Traducción literal
29	Come on, let it burn, baby!	Vamos, deja que arda, nena.	1	27	12	Traducción literal
30	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	15	Traducción literal
31	Let the tables turn, baby!	Deja que cambien las tornas, nena.	1	34	13	Equivalente acuñado
32	We can start a fire!	¡Podemos provocar un incendio!	1	30	6	Traducción literal

33	Oh, I just know I feel so good.	Solo sé que me siento muy bien.	1	31	14	Traducción literal
34	Don't you know I feel so good.	¿No lo sabes? Me siento muy bien.	1	33	16	Modulación
35	Don't you know, don't you know...	¿No lo sabes?	1	13	5	Reducción
36	tonight!	Esta noche.	1	11	7	Traducción literal

**Figura 12.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “Start a Fire”.

7.3.7. “Audition (The Fools Who Dream)”

	<b>Versión original</b>	<b>Subtítulos en español</b>	<b>Nº de líneas</b>	<b>Nº de caracteres por línea</b>	<b>cps</b>	<b>Técnicas</b>
1	Barefoot.	Descalza.	1	9	5	Traducción palabra por palabra
2	She smiled	Sonrió...	1	7	6	Traducción literal
3	leapt... without looking.	y saltó...sin mirar.	1	18	5	Traducción literal
4	And tumbled into...	Y cayó en...	1	19	2	Traducción palabra por palabra
5	the Seine	el Sena.	1	8	5	Equivalente acuñado
6	The water was freezing.	El agua estaba helada.	1	22	6	Traducción palabra por palabra
7	She spent a month sneezing.	Se pasó un mes estornudando.	1	28	8	Traducción literal
8	But said she would do it again.	Pero decía que lo volvería a hacer.	1	35	7	Transposición
9	Here's to the ones who dream	Brindo por los que sueñan,	1	35	6	Equivalente acuñado
10	foolish as they may seem	por insensatos que puedan parecer.	1	34	6	Traducción literal

11	Here's to the hearts that ache	Brindo por los corazones que sufren,	1	36	6	Equivalente acuñado
12	here's to the mess we make	por los desastres que causamos.	1	31	5	Compresión + Equivalente acuñado
13	She captured a feeling	Ella capturó un sentimiento,	1	28	14	Traducción palabra por palabra
14	sky with no ceiling	el cielo sin techo,	1	19	7	Traducción literal
15	the sunset inside a frame.	la puesta de sol en un marco.	1	29	7	Traducción literal
16	She lived in her liquor...	Vivió bañada en alcohol	1	23	7	Creación discursiva
17	and died with a flicker.	y murió con un parpadeo.	1	24	7	Traducción palabra por palabra
18	I'll always remember the flame.	Siempre recordaré su llama.	1	27	7	Traducción literal
19	Here's to the ones who dream	Brindo por los que sueñan,	1	26	5	Equivalente acuñado
20	foolish as they may seem.	por insensatos que puedan parecer.	1	34	6	Traducción literal
21	Here's to the hearts that ache	Brindo por los corazones que sufren,	1	36	7	Equivalente acuñado
22	here's to the mess we make.	por los desastres que causamos.	1	31	7	Compresión + Equivalente acuñado
23	She told me...	Ella me dijo:	1	13	4	Traducción palabra por palabra

24	'A bit of madness is key	“Un poco de locura es la clave	1	30	9	Traducción literal
25	to give us new colors to see.	para darnos nuevos colores que ver.	1	35	10	Traducción palabra por palabra
26	Who knows where it will lead us?	¿Quién sabe adónde nos llevará?	1	31	7	Traducción literal
27	And that's why they need us'.	Por eso nos necesitan.”	1	23	6	Reducción
28	So bring on the rebels,	Que vengan los rebeldes,	1	24	7	Modulación
29	the ripples from pebbles,	las ondas de los guijarros,	1	27	12	Traducción literal
30	the painters and poets and plays.	los pintores, los poetas, / las obras de teatro.	2	26+20= 46	11	Traducción literal
31	And here's to the fools...	Y brindo por los insensatos	1	27	8	Equivalente acuñado
32	who dream	que sueñan	1	10	3	Traducción palabra por palabra
33	crazy as they may seem.	por locos que puedan parecer.	1	26	6	Traducción literal
34	Here's to the hearts that break!	Brindo por los corazones / que se rompen,	2	25+14= 39	8	Equivalente acuñado
35	Here's to the mess...	por los desastres	1	17	6	Compresión + Equivalente acuñado
36	we make.	que causamos.	1	13	5	Traducción literal
37	I...	Yo...	1	3	2	Traducción literal
38	trace it all back to them,	les debo todo esto a ellos,	1	27	7	Modulación

39	her and the snow and...	a ella, a la nieve y...	1	21	6	Traducción literal
40	the Seine.	al Sena.	1	8	5	Equivalente acuñado
41	Smiling through it,	Sin dejar de sonreír,	1	21	7	Modulación
42	she said she'd do it...	ella dijo que lo volvería...	1	26	6	Transposición
43	again.	a hacer.	1	8	7	Transposición

**Figura 13.** Original, subtítulos en español, número de líneas, número de caracteres por línea, caracteres por segundo y técnicas de traducción predominantes de “Audition (The Fools Who Dream)”.